

O DESENHO COMO ATO DE NOMEAÇÃO

Ana Rita Gaspar Vieira
Techn&Art, Instituto Politécnico de Tomar
Campus de Tomar, 2300-313 Tomar, Portugal
Instituto Politécnico de Tomar

Resumo

Nesta comunicação o desenho é problematizado como ato de nomeação, na medida em que, sendo uma inscrição visual e tátil, identifica e representa o acontecimento e o assunto, podendo considerar-se que os nomeia. A investigação decorre da minha práxis, na qual o desenho surge como nomeação ‘em verdadeira grandeza’. Cada obra ‘sujeitifica’ signos para lhes ampliar o significado. A nomeação não é o título, mas uma relação entre significantes e significados capaz de objetivar, unificando as diferentes etapas do desenho. Este constitui uma menção própria com raiz familiar tutelada por uma sensibilidade interior de gestos e procedimentos, que desdobram tempo, espaço e imagens e, desse modo, signos e conceitos.

Palavras-chave: nomeação; ‘sujeitificação’, família, desdobramento.

Abstract

In this paper, the drawing is problematized as a naming act, insofar as, being a visual and tactile inscription, it identifies and represents the event and the subject, and somehow names them. The investigation arises from my practice, in which the drawing appears as nomination 'in true greatness'. Each work 'subjectifies' signs to expand their meaning. The nomination is not the title, but the relationship between signifiers and meanings, capable of objectifying, merging the different stages of drawing. It constitutes a mention with a family root, led by an inner sensitivity, of gestures and procedures that unfold time, space and images and, thus, signs and concepts.

Keywords: nomination, ‘subjectification’, family, unfolding.

O desenho parece acompanhar o Homem desde as suas remotas origens, servindo para marcar a sua presença nos lugares, inscrevendo neles crenças, sonhos, desejos e até medos ou anseios. Identificar o observado e apreendido e comunicá-los ao grupo parecem ter sido sempre ações muito relevantes. A par com a oralidade e, mais tarde, com o registo escrito veiculado pela palavra, o desenho tem vindo a constituir uma plataforma de aproximação e de conhecimento, que permite ver e dar a ver, possibilitando o conhecimento. E, porque conhecer é também tocar e cheirar, o desenho surge ainda nesta equação acrescentando a fisicalidade do corpo do desenhador e eventualmente do objeto/instrumento com que ele desenha, a par com a da superfície desenhada. Os sulcos que definem

pontos, linhas e manchas, mas também histórias de sonho e de verdade, aprendida ou construída no dia-a-dia, constituem possibilidades concretas de nomeação de cada acontecimento e de cada aprendizagem.

Enquanto escrita visual e tátil o desenho é, neste contexto, problematizado como ato de nomeação, na medida em que, sendo uma inscrição referencia, identifica e representa o acontecimento e o assunto, atribuindo-lhes qualidades, podendo considerar-se que os nomeia. Nomeação que, no meu trabalho, está indexada ao ato do fazer, à determinação da escolha da ação a realizar e do lugar e material nela empregues, que serão definidores e estruturantes na referida atribuição de qualidades, de estatuto e de dignidade. Ela surge, por isso, nas obras para além da própria atribuição de título.

Investiguei esta possibilidade na minha práxis, na qual o desenho surge como uma nomeação ‘em verdadeira grandeza’. Cada obra designa um toque na matéria, no acontecimento e no assunto tratados. Desse modo, o desenho ‘sujeitifica’ signos relacionando cada imagem como significante com o conceito como significado, para lhes ampliar o seu campo de leitura. Considero aqui o sentido que em G. Didi-Huberman (1999) refere que a impressão desdobra. Ou seja, no meu trabalho, por contacto ou impressão de matrizes é produzida semelhança nos desenhos, mas também novos sentidos. Os vários desenhos produzidos a partir de uma mesma matriz são todos diferentes porque constituem projeções diversas de qualidades dessa mesma fonte, pelo que, neles há uma multiplicação dos sentidos de entendimento apontados em cada matriz.

No projeto *Com a mão cheia de pó*, que destaco neste contexto de estudo, é o próprio conceito de desenho que surge ampliado pelas nomeações realizadas, que operam desdobramentos de sentido do vocábulo. Cada obra propõe uma aproximação no espaço e no tempo, ao ato do fazer do desenho, tomando-o como o acontecimento nomeado. Ou seja, o desenho é neste projeto a ‘sujeitificação’ de objetos e superfícies definidores de espaços que podem associar-se à sua produção, tais como o ateliê ou uma fábrica de materiais riscadores, comumente usados no desenho, neste caso particular, a *Viarco* - Fábrica Portuguesa de Lápis. Este projeto artístico vincula e amplia qualidades conceptuais e formais de elementos associados ao ato de desenhar olhando para o suporte papel – aqui manufaturado sobre superfícies simbolicamente relevantes ou o próprio objeto lápis. O papel de algodão manufaturado surge no projeto como lugar de encontro, deposição e acumulação de resíduos de gestos que referenciam um tempo e um espaço particulares. Cada desenho ao nomear institui uma ordem, construindo/edificando significados para conceitos que informam a imagem apresentada. É por aproximação como ato humano, que pode considerar-se que o desenho (como o conjunto do ver e do fazer), nomeia ‘sujeitificando’. O signo proposto pelo desenho torna-o comparável ao sujeito da ação relativa ao verbo nomear

(*nominare*)¹, no seu uso diário na comunicação. Neste uso quotidiano do verbo, consideramos pessoas. Ele requer sempre um complemento, o sujeito nomeado. Nessa perspectiva, o nome está para a pessoa como o desenho está para o acontecimento. Face a essa ligação, tal como o nome foi sofrendo ajustes no seu uso diário, também o desenho tem evoluído no modo como é pensado. O desenho designa/nomeia, porque constitui uma ação conjunta entre ver, perceber, pensar e registar, que se traduz no encontro de um signo (Roland Barthes, 1997) que possa representar o representado. Como refere Roland Barthes, o signo é o total associativo entre o significante e o significado², logo no desenho nomeamos factos como signos capazes de traduzir essa relação (desse significado com o significante) no âmbito dos conceitos. O desenho reclama o seu complemento ao instituir-se como uma ‘sujeitificação’ do signo e, por isso, do próprio registo (imagem acústica do próprio significante). Relacionar o desenho com o acontecimento pode ser, por isso, compará-lo à atribuição de nome.

Esta especulação teórica surge justificada pelo carácter essencial do desenho, que lhe define a economia de recursos na sua realização e o torna intrínseco às rotinas quotidianas, nomeadamente em atividades como a compreensão e nomeação do que foi observado e percebido (Molina, 2006). Inscrevendo o tempo presente, embora delimitado pela identidade e circunstância privada do que desenha (Ortega y Gasset, 1989), a intensidade do gesto e o olhar do desenho são equivalentes ou proporcionais à do acontecimento representado. Tal como no uso diário dos nomes, face a uma dialética na associação a memórias pessoais ou coletivas, o desenho como nomeação não supõe uma essência comum a todos os desenhos, mas é por proximidade que surge a nomeação, considerando o que Wittgenstein intitulou de ‘semelhança de famílias’³, para pensar a natureza da linguagem. Penso o desenho como uma nomeação que confere dignidade associando ao registo qualidades e que, enquanto nome atribuído, descende sempre de outro a que se assemelha⁴. Cada desenho surge na esteira da experiência herdada do outro anterior e do que a esse lhe antecede, consecutivamente.

¹O verbo nomear, que é transitivo (do latim *nominare*), refere-se ao ato de chamar pelo nome, citar, referir alguém, mencionar, designar (um a um diversas pessoas, por exemplo), fazer referência, instituir, indagar, conferir dignidade, atribuir qualidades ou simplesmente dizer o seu nome – chamar-se.

Cf. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/nomear> [consultado em 23-01-2020].

² Ao definir o signo, Roland Barthes refere, no cinema, exemplos como o das franjas que surgem frequentemente como a etiqueta da Romanidade e o suor como signo da moralidade, ao indicar a luta interior de cada personagem. Cf. Roland Barthes, *Mitologias*, Lisboa: Ed.70, Lda., 1997, pp. 22 a 24 e pp. 183 a 188.

³ Carmo D’Orey, *A exemplificação na Arte. Um estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ministério da Ciência e da Tecnologia), 1999, pp. 194-195.

⁴ Se analisarmos textos gramaticais, excertos das obras dos *grammatici latini*, podemos perceber essa mesma derivação do ato da nomeação face à vida diária e a irregularidade que continua a pautar o quotidiano e as estruturas de comunicação usadas. A estrutura onomástica esteve em mutação desde cedo, na sociedade romana, bem como na



Fig. 1 - *Com a mão cheia de pó – mesa / Com a mão cheia de pó – quase mesa*, 2018
 Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e suportes torneados em madeira de câmbala,
 160 x 115 x 3 cm / 140 x 115 x 3 cm, @eduardosousaribeiro

Considerando as obras *Com a mão cheia de pó – mesa* e *Com a mão cheia de pó – quase mesa* (Fig.1), o observador recupera o gesto iniciático do desenho e do olhar que elegeu aquela mesa de trabalho da *Viarco*, fábrica portuguesa de lápis como assunto e matéria de trabalho. Contudo, a aproximação que lhe é proposta tem uma temperatura e intensidade próprias, que apresentam não a referida mesa, mas as novas entidades ou desenhos que representam respetivamente cada acontecimento que lhes deu origem. *Com a mão cheia de pó – mesa* é um desenho distinto do que se lhe aproxima por título e como nomeação nesta lógica de pensamento (*Com a mão cheia de pó – quase-mesa*). Eles apresentam um parentesco onomástico, mas também temático, cromático, formal e métrico (as dimensões e formas dos desenhos aproximam-se na largura, diferindo no cumprimento e recorte das

Antiguidade Tardia. No contexto dessa evolução, quanto ao *nomen* é ponto comum a prevalência da sua ligação à família. Conceito que era entendido num sentido que transcendia os laços genéticos – *família* e *gens* – porque lhes associava valores como a partilha de espaço ou de cargos importantes na estrutura social, política e religiosa da cidade. Neste contexto, é ainda de salientar que ao nível da evolução da frase onomástica se verificou um desajuste entre os esquemas teóricos que eram aprendidos e ensinados e o seu uso comum quotidiano, que conduziu a um esforço progressivo de adequação desses esquemas ao uso real. Contudo, interessa-me destacar que no uso dos esquemas nominativos, atravessando fases distintas na sua evolução, parece ter sido dominante a preocupação de neles estarem implicados diversos elementos que garantiam uma identificação completa do sujeito, não só relativa à sua filiação familiar, mas também ao seu papel no todo social e cultural.

Cf. Catarina Gaspar, “Algumas notas sobre onomástica romana nos gramáticos latinos”, *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 8, 2010, p.177.

formas). *Com a mão cheia de pó – quase-mesa*, convoca para o seu âmbito um acerto, relativo ao que estará ainda por fazer ou por acontecer, que associa ao desenho a dúvida. Esta é uma entidade ‘com’ ou ‘em’ dúvida. Essa é também a sua valência, a sua identidade. Por outro lado, *Com a mão cheia de pó – mesa* é o signo do pleno, do fazer, que implica sujar a mão (como significante) e da contemplação do labor (como significado), contemplando o ‘encontro’ social, familiar, laboral... que, na nossa estrutura social, tantas vezes, ocorre à mesa.



Fig. 2 - *Com a mão cheia de pó – apoio*, 2018
Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa/apoio da Fábrica de Lápis Viarco e suportes em MDF,
(7) 101 x 65 cm, @eduardosousaribeiro

Adensando o conhecimento desta família, veja-se a série *Com a mão cheia de pó – apoio* (Fig.2), sete obras de dimensões e formatos semelhantes, que propõem uma repetição do gesto que enche a mão de pó de grafite para, repetidamente, cobrir com essa matéria uma mesma superfície – a matriz destes desenhos, preenchendo-a a negro, para a tornar visível. Nestes desenhos, um mesmo gesto repetido sublinha a pluralidade de significados e de signos construídos, ao desdobrar-se em diferentes imagens com uma filiação comum. Retomando a ideia de que nos esquemas nominativos está implicado um sentido de familiaridade alargado, que inclui o papel do nomeado no todo social, cultural e político, é possível entender as diferentes tonalidades de negros que distinguem os desenhos como testemunhos da singularidade de cada signo e da alternância e a impossibilidade de repetição do gesto manual, do qual resultam estes desenhos. A sucessão e número destas obras facilmente referenciam uma semana, que no âmbito da fábrica que lhes deu origem, é um período maioritariamente de trabalho. A informação

relativa à fábrica surge na ficha técnica das obras, que se segue ao título, no qual a palavra – apoio - estabelece uma cisão com as duas obras que inicialmente referi – mesa e quase-mesa. *Com a mão cheia de pó – apoio* é um conjunto de desenhos, também eles imagens-contacto⁵, que se autonomizam como diferentes membranas que respiram, transpiram e se movimentam de modo próprio e individual, refletindo a diferença que nomeia cada uma delas como uma entidade particular, apesar de ser parte integrante de um mesmo todo. Trata-se de uma mesma função político-social de valorização do gesto único do trabalho manual, mesmo no contexto fabril/industrial e não da aparente aproximação entre os que partilham um mesmo nome/são nomeados do mesmo modo. E, mais uma vez, o nome não é aqui o título, mas uma relação próxima entre significantes e significados (implicados em cada signo).

Com a mão cheia de pó nomeia vários e diferentes desenhos, que partilham o poder de seduzir e animar o olho, para logo o aproximarem da mão, valorizando o acontecimento do fazer através do da visão e da descoberta nela aqui implicada. É a partir da familiaridade e do reconhecimento produzido pelos registos apresentados, que cada observador pode entender o desenho como substantivo para o ato de nomeação operado sobre os registos. O que conseguimos reconhecer e nomear conforta a nossa existência podendo, por proximidade, ser parte da nossa ‘família adotiva’.

Em cada ato de nomeação, verifica-se por isso, uma antítese entre o particular (o olhar singular do que desenha) e o coletivo (o sentido comum de leitura dos signos) e, tal como acontece com o uso diário que fazemos dos nomes, esta dialética também resulta da associação a memórias pessoais ou coletivas, mas a nomeação nunca supõe uma essência comum a todos os desenhos, que os faria assumirem-se como atos de nomeação. Não existe nada que seja comum a todos os desenhos, que permita associá-los como atos de nomeação. Pelo contrário, como referi antes, considerando a teoria de Wittgenstein, é por proximidade que nesta ‘família’ surge a nomeação. Além disso, o tempo implicado nas memórias não obedece a um sentido linear, pelo que cada desenho pode nomear o passado, o presente e o futuro em simultâneo. O movimento entre esses tempos aparece como um sintoma que é próprio de cada desenho e, conseqüentemente, de cada nomeação, conforme a noção de anacronismo teorizada por Didi-Huberman para pensar relações entre imagem e história⁶. O desenho como ato de nomeação neste projeto é, por isso mesmo, anacrónico.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Contact Images*, Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies, University of Southern California, Issue 3, 1999.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, pp.27-51.



Fig. 3 - *Anacrónica*, 2020

Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho coberta de grafite e réplica em papel de algodão manufacturado de um filtro da
Fábrica de Lápis Viarco,
83 x 60 x 60 cm, @eduardosousaribeiro



Fig. 3/4 – *Anacrónica/Anacrónicas*, 2020, @eduardosousaribeiro

Anacrónica (Fig.3) e *Anacrónicas* (Fig.4) são precisamente os títulos de duas obras nas quais, no projeto que venho a referir, o desenho se desenvolve tridimensionalmente no espaço. A nomeação

nelas operada como desenho é relativa a um percurso no tempo, que se faz simultaneamente, em sentidos opostos, para o passado e o futuro, aqui relacionados com a ordem formal destas duas mesas vitrines, que se desenvolvem do nível do tampo para baixo, em direção ao solo. Os registos que ambas dão a ver colocam no nosso nível de atenção – no agora, uma soma de ações passadas no tempo, tal como o nível métrico definido pela altura dos tampos que não têm, é uma ação que motiva o olhar na referida direção do chão.



Fig. 4 - *Anacrónicas*, 2020

Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho, papel de algodão manufaturado sobre tampos de mesas do ateliê da artista e lápis da Fábrica de Lápis Viarco, 83 x 60 x 60 cm, @eduardosousaribeiro

Para terminar, destaco ainda *Mina* (Fig.5), que encerra em si todas as questões anteriormente enunciadas, porque nomeia um lugar iniciático para o desenho e para a própria realização do lápis de grafite. A mina é o lugar onde é recolhida matéria prima para transformar na fábrica de lápis e, nesta estrutura fabril, a mina é o espaço de trabalho onde operam a mistura de grafite com diferentes substâncias como a argila, para afinar as durezas das minas dos lápis ali produzidos.



Fig. 5 - *Mina*, 2019

Papel de algodão manufaturado s/ suporte de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e lápis de grafite encontrados na mesma, 50 x 29 x 15 cm, @eduardosousaribeiro

O desenho *Mina* implica no seu âmbito todas estas memórias (de diferentes tempos e acontecimentos), desdobrando-lhes os sentidos de leitura e receção, porque ele constitui uma nomeação delas, que sai ainda reforçada pelo próprio título, que a reafirma. A peça integra um papel de algodão, manufaturado sobre um dos suportes de madeira usados no referido espaço da fábrica de lápis e três

lápiz nela produzidos. Estes lápis, que nunca serviram para inscrever registos no papel, acolhem, suportam e modelam um movimento de torção no espaço, da referida folha de papel de algodão. Na obra *Mina* estão plasmados forma, cor, texturas e marcas daquele lugar e das repetidas jornadas de trabalho que aí têm vindo a ser desenvolvidas ao longo do tempo. A nomeação operada pelo desenho é aqui a síntese dos movimentos que enchem no tempo e no espaço a mão de pó para desenhar e agora fazem esta folha voar.

Por tudo isto, neste estudo, a elucidação do sentido em que o termo nomear surge aplicado ao universo do desenho é identificada com a do seu uso diário. Deste modo, cada desenho é uma nomeação que confere dignidade ao associar ao registo qualidades e enquanto atribuição das mesmas, ele descende sempre de outro a que se assemelha.

Nomeando pontos, linhas, manchas, marcas, entre outras características, cada desenho constitui uma representação ou uma narrativa de uma aproximação por semelhança, que é também um encontro e um contato. Trata-se de incluir no âmbito do nome: o gesto e a identidade de quem desenha, o tempo, a memória, a sua própria superfície e dos lugares nele evocados. Além disso, é neste lugar de contacto que se efetiva cada diálogo entre a descoberta (de novidade nos elementos visados) e o pré-conceito, considerando o modo como cada desenho surge perante o observador. Resta considerar que todo o processo de nomeação surge logo no momento em que a decisão de fazer o desenho reclama um determinado suporte para a referida inscrição, implicando uma escolha da matéria a usar e das suas características e medidas. Em suma, a nomeação objetiva porque unifica todas as etapas do desenho (ver, escolher, fazer) numa só e irrepetível. Na minha práxis, investigo esta ideia, fazendo coincidir acontecimentos e momentos aparentemente dissociados: a produção do suporte e a realização do desenho, justapondo-os. Desse modo, cada desenho constitui uma representação, narrativa e aproximação de uma leitura própria a outras diferentes e a uma família que as associa. O desenho é, por isso, uma nomeação que desdobra tempos, espaços e imagens - significantes significados – e desse modo, conceitos. O desenho é um desdobramento da relação com o exterior, tutelada por uma sensibilidade própria interior, que condiciona e conduz cada ato de nomeação.

Referências Bibliográficas

AUSTIN, J. B. (1962). *Sense and Sensibilia*. U.S.A.: Oxford University Press.

BARTHES, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.

BENJAMIM, W. (1999). *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Maria Filomena Molder (trad.) in, Maria Filomena Molder – Matérias Sensíveis. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

BOURRIAUD, N. (2009). *Pós-Produção, Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.

BUTLER, C. H. (1999). *Afterimage: Drawings Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.

CABEZAS, C. (2006). *El andamiaje de la representación*. In J. J. G. Molina (Ed.) *Las Leciones del Dibujo* (pp. 217-336). Madrid: Cátedra.

CERTEAU, M. (2012). *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes.

DIDI-HUBERMAN, G. (1999). *Contact Images*. Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies, University of Southern California, Issue 3.

DIDI-HUBERMAN, G. (2017). *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.

D'OREY, C. (1999). *A exemplificação na Arte. Um estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ministério da Ciência e da Tecnologia).

GASPAR, C. (2010). “Algumas notas sobre onomástica romana nos gramáticos latinos”, *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 8, 153-178.

GIULIANA, B. (2014). *Surface – Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: The University of Chicago Press.

MOLINA, J. J. G. (2002). *Estrategias Del Dibujo En El Arte Contemporáneo*. Madrid: Ed. Cátedra.

MOLINA, J. J. G. (2006). *Las Leciones del Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, J. (1989). *A Rebelião das Massas*. Lisboa: Edição Relógio d'Água, Coleção Antropos.

VIEIRA, R. (2016). *O Quotidiano Deslocalizado: O Desenho Como Mapa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.